

# HISTÓRIA DA ORIGEM DOS CESTOS KAINGANG: O REPERTÓRIO SIMBÓLICO NO CAMPO DA VISUALIDADE APLICADOS NA CESTARIA INDÍGENA

*THE ORIGIN OF KAINGANG BASKETS: THE SYMBOLIC REPERTOIRE IN  
THE FIELD OF VISUALITY APPLIED TO INDIGENOUS BASKETERIE*

**João Natalino Pantu**

Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot

**Tadeu dos Santos**

UEM

**Sheilla P. Dias de Souza**

UEM

**Resumo:** este artigo apresenta estudos sobre a cestaria e pinturas em cestos Kaingang por duplas de professores Kaingang junto a artistas, professores e estudantes do curso de Artes Visuais da UEM. Foram utilizados referenciais metodológicos interdisciplinares associando pesquisa em poéticas visuais, autoetnografia e etnohistória. Os resultados desdobram-se na produção de artigos, feitos também pelas demais duplas de participantes do projeto, que contribuem para a divulgação sobre aspectos da arte indígena, subsidiando a prática dos professores de Arte.

**Palavras-chave:** Escrita, Trama, Pintura, Pesquisa em prática artística colaborativa Kaingang.

**Abstract:** *This article presents studies on Kaingang basketries and paintings in Kaingang baskets by pairs of Kaingang teachers together with artists, teachers and students from the Visual Arts course at UEM. Interdisciplinary methodological references were use, associating research in visual poetics, autoethnography and ethnohistory. The results unfold in the production of articles also made by the other pairs of project participants which contribute to the dissemination of aspects of indigenous art, subsidizing the practice of art teachers.*

**Keywords:** *Writing, woven fiber, painting, Kaingang collaborative art practice.*

## **História da origem dos cestos Kaingang**

### **Autoetnografia e poéticas visuais: a criação coletiva de pintura sobre um cesto Kaingang**

Na busca de identificar elementos sobre a história e origens da cestaria Kaingang encontramos em narrativas de indígenas do povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), assim como na história, etnografia e arte, um campo fértil e dialógico. Este trabalho interdisciplinar permitiu o desenvolvimento do presente estudo, elaborado com o grupo de participantes no projeto de extensão *Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais*, da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

No contexto da pandemia que assola a todos, desde 2020 até o momento presente, o grupo de extensão realizou encontros semanais por meio remoto e nessa caminhada buscamos estabelecer, no diálogo virtual, os conteúdos que compõem esse artigo. Criamos uma etnografia, com base nos registros que coletamos e analisamos a partir de relatos feitos por gravações de áudios via *whatsapp* e reuniões via *google meet*. Para os pesquisadores envolvidos a busca de construção de uma etnografia deu-se a partir dos registros unindo os campos da arte, história e antropologia, estabelecendo relações na pesquisa interdisciplinar.

Na antropologia as metodologias utilizadas nos estudos historiográficos recorrem à etnografia, porque com ela é possível estabelecer novas perspectivas, que podem inclusive incluir o pesquisador e sua construção histórica. Vejamos, por exemplo a “autoetnografia”, que é tema de muitos debates, envolvendo autores como: Raymond Firth, (1966), David Hayano, (1979), Karl Heider, (1975), e Walter Goldschmidt, 1977, Daniela Versiani (2005) e Silvio Mateus Alves dos Santos (2017), entre outros. Nestes autores o debate sobre a autoetnografia é acessado à medida que a identidade se torna pautável, ou

seja, a forma reflexiva em si apresenta uma possibilidade metodológica.

A autoetnografia mostra-se como uma construção legítima e válida trazendo uma diversidade de trajetórias de pesquisa, associando tanto estudos “tradicionais”, já adotados como encaminhamentos plausíveis, quanto elementos de uma etnohistória compreendida no campo interdisciplinar; como a desenvolvida no presente estudo, que propõe a autoetnografia como método de análise do processo poético em artes visuais.

A etnografia é compreendida aqui como método de estudo que valoriza a dimensão sociocultural e suas expressões simbólicas e estéticas, no contexto histórico que abarca os acontecimentos do contexto presente. Verifica-se que as camadas de temporalidade estão atreladas aos aspectos culturais, políticos e econômicos.

Para atender ao objetivo de criação comparilhada na pintura sobre um cesto Kaingang, realizada pelo professor Kaingang João Natalino Pantu em parceria com o professor e artista visual Tadeu dos Santos, foi necessário refletir sobre diversos aspectos presentes na materialidade do cesto em relação a sua inserção nos contextos socioculturais em que ele costuma se apresentar.

Essa construção de narrativas que se dá no bojo da pesquisa etnográfica, desenvolve-se nessa caminhada entre quem observa e também atua, pois, a pintura idealizada em dupla coloca agentes e observadores em um mesmo plano. O desenho do trajeto deve ser mantido em camadas específicas, ou seja, delimitando o campo da etnohistória que abarca a autoetnografia. Essas duas vias devem ser marcadas, mesmo nos entroncamentos que permitem suas convergências. Essa contaminação envolve distratores socioculturais, que podem dificultar

tar a compreensão de novos significados, que vem dessa operação entre a elaboração de uma autoetnografia e ao mesmo tempo da construção de etnohistória. Nesses caminhos verifica-se que o outro, que constrói as narrativas nas relações estabelecidas, encontra-se sobre o uso dos filtros de subjetividade e de interpretações múltiplas. Carolyn Ellis (1999) mostra que existe vulnerabilidade na construção de autoetnografia, considerando-se que o registro que se coloca à disposição para ser explorado segue as configurações sociais que transitam entre os moldes da sociedade hegemônica que pode contestar ou afirmar seu entendimento.

A palavra autoetnografia carrega conceitos que transitam na variação: “auto”, indicando a si mesmo, apontando para um lugar de pertencimento e “etno”, que sinaliza o lugar de um grupo específico. Ambos estão associados aos aspectos culturais de uma escrita que não existe ainda e cuja existência depende de como esses conceitos serão entrelaçados por esse registro. Na contribuição de Daniela Beccaccia Versiani (2005, p. 23) o trânsito na variação entre estes conceitos se dá em: “[...] múltiplas pertencas e experiências passadas, decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições.”

Nossa relação com a autoetnografia e a etnohistória acontece de forma específica sobre um espaço geográfico e com memórias que são ordenadas cronologicamente. O processo se deu entre macro e micro conexões entre cultura e identidade, permitindo uma costura que se obtêm a partir da historiografia. Neste sentido o povo Kaingang e suas práticas cesteiras são elementos cruciais para a compreensão de aspectos sobre o povo Jê, tronco ao qual pertence o povo Kaingang. No passado, o processo de dispersão de comunidades macro-jê, os levou a ocupação da região Sul do Brasil, onde se en-

contra o povo da T.I. Ivaí, no Estado do Paraná, comunidade na qual os professores João Natalino Pantu e Tadeu dos Santos desenvolvem as pesquisas que embasam este artigo.

Para adentrar ao tema da cestaria é importante abordar sua função principal no passado, na relação direta com o uso doméstico em processos de armazenamento e transporte. Aliada às funções de uso doméstico, a cestaria produzida pelos grupos Jê possui uma variedade de marcas ou grafismos, que podem ser vistas como traduções de sentidos, uma espécie de escrita, presente na cultura material (Geertz, 1978, p. 143-144).

A arte do trançado, investigada pelo arqueólogo James M. Adovasio (1977)<sup>1</sup> é uma das mais antigas práticas que a humanidade desenvolveu. Não obstante as práticas das artes manuais, Otis Tufton Mason (1976) busca nos estudos desses processos, descrever minuciosamente os procedimentos técnicos, inserindo suas interpretações sobre a visualidade dos cestos e dos grafismos, com os respectivos significados implícitos e simbólicos. Apesar da atual progressiva destruição das matérias-primas vegetais, de que se serve a arte cesteira Kaingang, ela ainda ocupa lugar proeminente na cultura de povos que amplificam sua tecnologia na cultura cesteira, como, por exemplo, os orientais.

As matérias-primas utilizadas na cestaria Kaingang tem uma relação direta com os territórios por eles ocupados. Do planalto central do Brasil ao planalto do Estado do Paraná, o povo Kaingang estabelece sua permanência e desenvolve seu manejo com os espaços, dos quais derivam seus *emã* e seus *ware*, locais de passagem, respectivamente fixos e temporários

---

1 Monografia de Mason (1904) publicado em Source-Books in Anthropology (A.O. Kroeber e T.T. Waterman, Eds., 1931). em que os editores selecionaram a tecnologia dos trançados: págs. 221 a 258 da obra citada.

(MOTA, 1994; TOMMASINO, 1995), que são pontos extração de recursos, determinados pelas necessidades alimentares. A rotatividade na ocupação dos territórios, na permanência nos *emã* e *ware*, identifica a sazonalidade do uso dos espaços. Entre estes espaços, as matas das araucárias concentram as principais fontes para a subsistência dos Kaingang, desde as coletas dos pinhões, a caça de pequenos animais atraídos pelos pinhões.

A prática milenar do trançado com a taquara, utilizada inclusive na produção do *pari*, uma armadilha tradicionalmente utilizada na pesca Kaingang, indica a relação territorial com a cultura cesteira, sabendo-se que a taquara nasce em locais próximos aos rios. Os antigos territórios Kaingang, conhecidos como toldos (MOTA, 1994) estão situados em bacias hidrográficas, que demarcam espaços territoriais, entre eles os localizados perto dos rios: Paranapanema, Tibagi, Ivaí, Paiquere e Paraná, indicando as relações características do povo Kaingang com as terras e as águas. Os estudos de Mabilde (1983) e Ambrosetti (1895) mencionam esta relação ligada às práticas estratégicas de guerra e defesa dos territórios.

Nestes macro espaços também se destaca a importância dos rios, dos quais se alimentam esses toldos, formando uma rede de conexão dos territórios Kaingang.

O surgimento da prática do trançado Kaingang, segundo narrativas dos Kaingang do Ivaí (SANTOS, 2018), mencionam o contexto dos indígenas que viviam da pesca e da caça em áreas de florestas. Estas, aos poucos foram diminuindo com o surgimento de centros urbanos, trazendo a escassez das matérias-primas para a produção dos cestos.

Segundo as lideranças espirituais Kaingang, conhecidas como *kujá*, (VEIGA 2000) o aprendizado sobre como fazer as armadilhas do *pari*

se deu por meio do conhecimento ancestral. O *pari* é feito com um entrelaçamento das taquaras, onde os peixes ficam retidos. A partir das observações sobre o *pari*, de acordo com o professor João Natalino, os indígenas perceberam que podiam elaborar outras formas, até que fizeram o balaio e dele foram surgindo outras ideias para a produção de cestos, com dimensões e formas variadas. Desta forma novos objetos de uso doméstico foram sendo criados, inicialmente sobretudo para guardar alimentos nas colheitas, como as ramas de aipim.

Os primeiros Kaingang viviam da caça e da pesca. Aos poucos foram desaparecendo os alimentos usados pelos indígenas. O avanço dos brasileiros foi dificultando. O pajé andava observando isso. No início os indígenas não conheciam a taquara. Aos poucos foram descobrindo. Começaram a usar o *pari*, uma armadilha feita de taquara usada na pesca. Através do *pari* foram pensando em outras ideias. Tentaram então fazer os balaioes redondos. O primeiro artesanato que fizeram foi o balaio. Chegou uma hora e eles falaram: mas o que vamos fazer com isso? Vamos usar para nós mesmos, na roça, pra guardar milho, aipim. Depois pensaram: os não indígenas podem querer. E foram apresentando os balaioes para os moradores vizinhos. Eles perguntaram: o que vamos fazer com isso? Podemos trocar por um pouco de arroz e um pouco de feijão? Naquela época a crise era enorme. Eles usavam os balaioes na roça, na lavoura. Assim, foram ganhando o pão de cada dia. Quando fizeram as trocas viram que elas poderiam ser feitas na cidade grande. E com o balaio surgiram mais outras ideias. Surgiram então as peneiras, as tigelas e muitos outros cestos diferentes (Fala de João Natalino Pantu em 2020<sup>2</sup>).

<sup>2</sup> Transcrição da fala de João Natalino Pantu feita pela autora. A história da origem dos cestos Kaingang é apresentada em diversas narrativas, com no presente texto, nas memórias de um ancião da comunidade da Terra Indígena Ivaí. Pedro Tibúrcio contou essa história para João Natalino Pantu, que nos relatou no dia 06 de novembro de 2020, durante um encontro realizado pelo google meet, nas

Na pesquisa do professor João Natalino Pantu, ao compartilhar as histórias sobre os Kaingang da T.I. Ivaí, ele registrou em seu relato acima a tradução de uma narrativa (*Vég Kóng*) que remete a mais de 100 anos atrás, a partir do registro da fala de um ancião chamado Pedro Vãfe Tiburcio.

De acordo com o professor João Natalino, a palavra balaio em Kaingang é *võfy*. Costuma-se chamar de balaio ou roupeiro, os cestos que os Kaingang da T.I. Ivaí costumam vender nas cidades do Sul do Brasil. O cesto é uma construção que passa por uma operação da experiência, uma forma de afirmação cultural, ressignificada ao longo do tempo no contexto de fricção interétnica.

### **Processo de criação compartilhada na pintura do cesto**

Nas conversas entre a dupla formada por Tadeu dos Santos e João Natalino para definir a pintura do cesto, foram de grande importância os relatos de João Natalino para a idealização de uma poética que reuniu elementos das práticas tradicionais Kaingang à questão do contato interétnico. Os estudos realizados no mestrado em Ciências Sociais (UEM) por Tadeu ofereceram suporte para a compreensão de diferentes aspectos sobre a cestaria Kaingang, assim como a pesquisa em curso realizada no doutorado em História (UEM). Os dados mencionados permitiram que, associando historiografia e autoetnografia à metodologia da pesquisa em poéticas visuais (REY, 1996), a criação e análise do processo pudesse ser realizada.

A problematização sobre a investigação diz respeito ao teor e significações das trajetórias históricas nas transformações observadas na

cestaria Kaingang relacionada aos símbolos presentes nos grafismos. Estes símbolos correspondem aos padrões clânicos das metades *Kamé* e *Kairu*, que, ao identificar o pertencimento dos indígenas a cada uma dessas metades, desenvolvem funções que se assemelham à escrita. Nesse ponto ocorreu a confluência no processo criativo reunindo a pintura de Tadeu sobre o cesto, como uma espécie de escrita, à narrativa de João Natalino sobre os aspectos históricos e sócio-culturais da cestaria Kaingang. Do diálogo entre os dois surgem camadas simbólicas na pintura do cesto. Da mesma forma os estudos e a criação levantam também questões sobre as consequências verificadas na cestaria a partir do contato interétnico, como o uso de materiais sintéticos e a incorporação de símbolos urbanos nos grafismos presentes na cestaria.

### **Taquara e fita plástica na cestaria Kaingang do Ivaí**

Na cestaria Kaingang, as taquaras recebem diferentes denominações: *vãnjhathu* (conhecida no sul do Brasil como taquara mansa), *vãnjchjn* (taquara do tipo Criciúma) ou *vãnj chá* (Taquaruçu). As fibras de cada tipo de taquara possuem qualidades específicas, que se diferenciam em flexibilidade, resistência, coloração e dureza (OLIVEIRA; FERNANDES, 2014).

As matérias-primas utilizadas na terra indígena Ivaí, pelos Kaingang são: taquara mansa (*Merostachys Multiramea Hack*), Taquaruçu (*Chusqueagaudichaudii*), criciúma (*Arundinaria aristulata doell*) e cipó imbé (*Philodendrum* sp.).

A taquara costuma ser extraída na beira dos rios e depois de cortada, deve permanecer sempre úmida para facilitar a produção da cestaria. O corte da taquara, em geral, é feito com três metros de comprimento. Ela é cortada em pedaços, de acordo com sua espessura e com

---

atividades do curso de extensão Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM).

# A ECONOMIA KAINGANG DO SÉCULO XVII ATÉ O ÍNICIO DO SÉCULO XX

Atividades econômicas nos diferentes ecossistemas e sistemas de representação

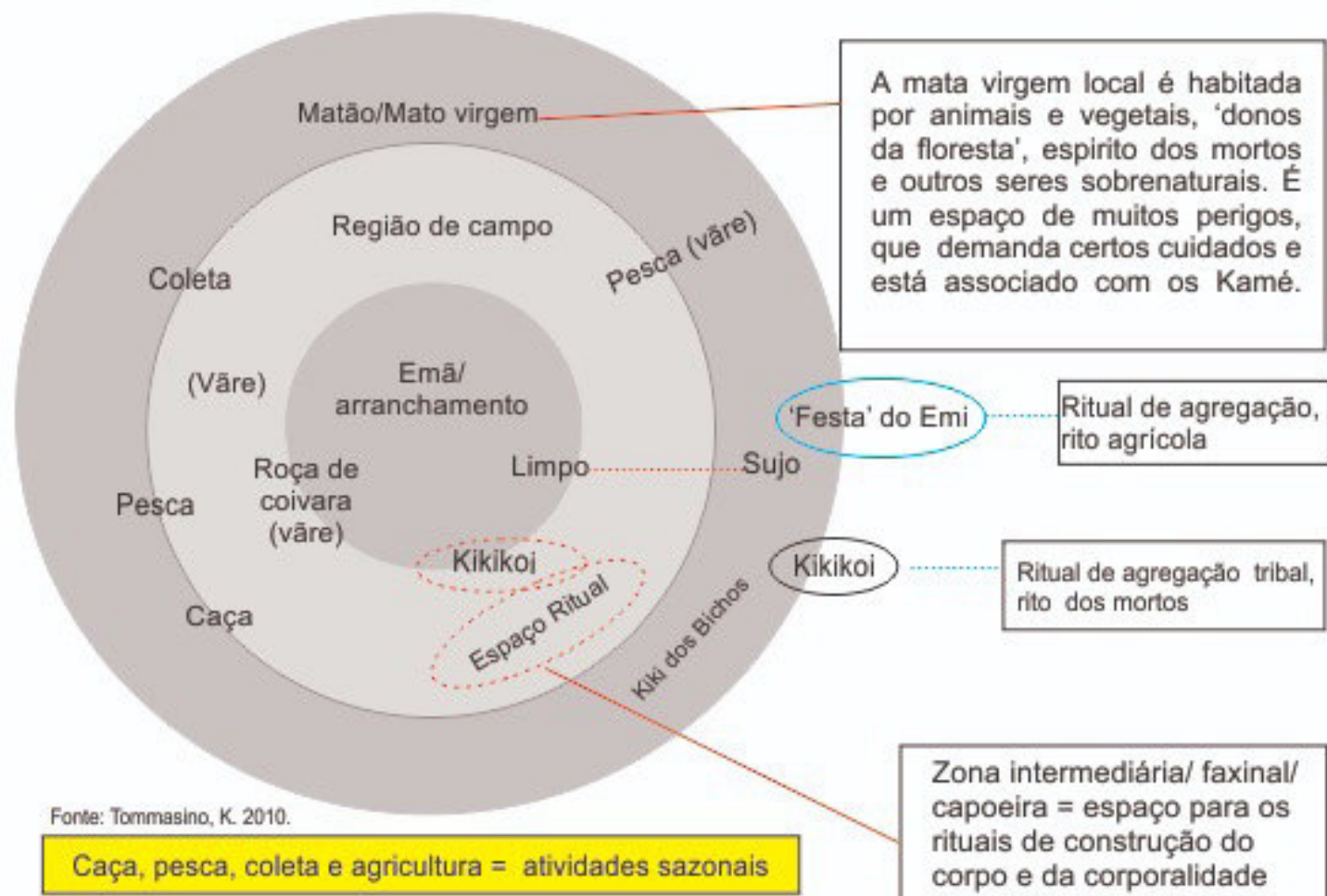


Figura 1. Aspectos da economia em relação à cosmologia Kaingang. Fonte: TOMMASINO, Kimiye; ALMEIDA Ledson (2014).

o tamanho do cesto. Posteriormente, inicia-se a raspagem para que fique mais macia e apropriada para o processo do trançado. Começa então a destalagem, ou seja, a retirada da primeira camada de proteção da taquara. Posteriormente, ela é enrolada e deixada no fundo do rio para que fique macia e limpa. Na sequência, os Kaingang selecionam algumas taquaras para o tingimento e escolha dos grafismos a serem utilizados no trançado. Costuma-se utilizar na confecção do balaio a taquara brava, conhecida como taquaruçu. Ela é conhecida como brava porque possui espinhos, ao contrário da taquara mansa (SANTOS, 2018).

Os trançados, assim como os grafismos presentes na cestaria Kaingang podem ser vistos nos espaços urbanos, onde os Kaingang permanecem temporariamente para vender sua cestaria. É visível que sua identidade é explicitada nos objetos confeccionados em tramas vegetais denominadas *wogfy* (trançados aplicados - *kre* - cestos - ou *tugfy* - trançados aplicados a objetos). Estes objetos possuem formatos variados como: fruteiras, cestarias de formas variadas além dos objetos como flechas, arcos. Nesse repertório são visíveis as marcas identitárias nos grafismos, que mostram as variações simbólicas no campo da visualidade.

Nos estudos propostos no curso de extensão, observa-se a dificuldade atual para a população Kaingang da T. I. Ivaí na identificação dos grafismos presentes na cestaria. Sabe-se que o desconhecimento sobre os grafismos, por eles denominados marcas, é uma consequência da repressão exercida pelos colonizadores em relação às culturas indígenas. No entanto, é do conhecimento do povo Kaingang que sua produção material abarca uma complexidade de sinais ligados à sua cosmovisão e que fazem parte do universo do sistema de representações visuais nas formas tradicionais na cultura cesteira, específicas do sistema cultural Kaingang. Além disso, esses trançados revelam formas e grafismos vinculados a organização social Kaingang, que remetem a conexões cosmológicas, que em sua base possui características específicas na divisão clânica, que se estrutura nas metades exogâmicas, patrilineares, assimétricas e complementares, como citado anteriormente na explicação sobre os subgrupos Kamé e Kainru.

Para Tadeu dos Santos, na dissertação “Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da terra indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica” (SANTOS, 2018) o sistema de produção é exemplificado na relação de transformação da matéria extraída e seu processo de transformação. Estes aspectos constituem desencadeamentos de operações simbólicas, que se estendem nas funções, formas e aplicações das marcas revelando seu repertório de grafismos combinados nas cestarias.

É importante destacar também nas reflexões sobre os objetos da cestaria Kaingang que o valor de mercado a eles atribuído é uma questão bastante complexa. Nessa relação laboral, o trabalho indígena, não é mensurado em valores para cada fase produtiva, pois essa relação compreende percepções abstratas que constituem estimativas de valores sobre o cesto que é

posto, no sistema de mercado.

Para os Kaingang do Ivaí, essa relação de cadeia produtiva, que inclui processos de beneficiamento da matéria prima e diferentes artistas que oferecem sua mão de obra, envolve construções que derivam de traduções para compreensão sobre custo de produção, de acordo com a perspectiva cartesiana. Para os indígenas, em sua percepção e manutenção destes saberes, que constituem sua etnociência, o que importa é produzir o que necessita e por outro lado, o processo de acumulação, o ideário financeiro e o lucro, são perspectivas de fronteiras que definem as diferenciações de sociedade.

De acordo com entrevista realizada com Alexandre Aparecido Farias Krenkag<sup>3</sup>, as etapas presentes no processo de produção da cestaria dos indígenas Kaingang da T.I. Ivaí consistem nas mesmas analisadas por Ana Lúcia Boavista Cavalcante (2007, p.209):

1 - *Ag tývángenh*: coleta da matéria-prima; 2 - *Vánpanken*: beneficiamento da matéria-prima; 3 - *Van rygrug*: corte em talas da matéria-prima; 4 - *Rygruyoka sir*: laminação das talas; 5 - *Venhmrágham*: tingimento das talas; 6 - *Vafy*: trançando; 7 - *Vafy rá*: grafismos; 8 - *Vafykã*: acabamento; 9 - *Torán*: identificação 10 - *To ti kayasa*: etiquetagem; 11 - *Krevinvihan*: armazenamento; *Venegrehe*: comercialização (SANTOS, 2018, p. 103). Segundo os estudos de Tomamsino (2010) a estrutura produtivista no processo de manejo das matérias-primas é compreendida conforme o gráfico apresentado na Figura 1.

Segundo Bruce Graham Trigger (1982), os indígenas têm sido agentes de sua própria etnohistória e detentores do manejo da produção cesteira. Como foi abordado anteriormente, a territorialidade tem relação direta com a cosmologia tradicional Kaingang. Diante de constantes

---

<sup>3</sup> Alexandre é graduado em Pedagogia (UEM).



Figura 2. Detalhe da pintura de um cesto Kaingang. Fonte: acervo do autor (2020)

ameaças ao direito de permanência e usufruto de seus territórios, os indígenas vêm sofrendo atualmente com o aumento da violência e tentativas institucionais de desapropriação de seus espaços, como por exemplo, o Projeto de Lei (PL) 490.

Apesar dessa violência os movimentos indígenas vêm apresentando forte resistência, como as ações do movimento Levante pela Terra, recentemente mobilizado em Brasília contra a votação do PL 490. O Levante pela Terra foi organizado por Romancil Kretã em junho de 2021. Romancil Kretã é filho de Ângelo Kretã, importante liderança na defesa do território Kaingang, morto em um acidente de trânsito, com fortes indícios de emboscada em 1980, em Pato Branco (PR). Estes movimentos, juntamente à recen-

te onda de valorização da arte contemporânea indígena são ferramentas que almejam, acima de tudo, contribuir para o registro e o resgate de uma arte ameaçada de descaracterização e eliminação pela cultura do esquecimento imposta pela violência simbólica. É preciso urgentemente encontrar um antídoto para reverter este contexto, bem como estimular pesquisas em arte e etnohistória indígenas, objetivos do projeto de extensão que deu origem a este trabalho.

Além dos encontros no grupo de extensão foram realizadas três conversas gravadas entre Tadeu dos Santos e João Natalino Pantu.

A primeira gravação (4'13''), registra um diálogo sobre a importância do aprendizado sobre o trançado Kaingang. João Natalino confirma que uma das atividades mais importantes para os povos Kaingang é a produção da cestaria. O aprendizado é ensinado às crianças desde pequenas, garantindo um trabalho que traz o sustento de muitos como artesãos. Além disso, gostam do trabalho que vem sendo passado de geração a geração, permitindo a venda e troca do produto.

João Natalino conta que as mulheres de sua família desde a infância já começam a observar e a fazer cestos de forma espontânea, manifestando seu interesse no trabalho e em sua forma de ser indígena que pratica a cultura. Na passagem de criança para adulto, o grupo indígena feminino é o mais focado em fazer o trançado.

No segundo áudio (1'13''), João Natalino narra sobre os trançados dos cestos. Em sua leitura sobre o trançado ele revela que existem muitas marcas, como por exemplo, as conhecidas: *Kamé* e *Kainru*, entre outras marcas. Ele afirma que: "É muito importante quando a gente vê as pessoas fazendo os trançados nos cestos, pois já percebemos que representa o indígena. E é muito bom ver os artesãos indígenas deixarem sua marca no seu trançado. O indígena



que faz artesanato a gente percebe que vem de longe por representar os indígenas antigos, os antepassados, por que os indígenas antigos viviam com suas marcas demonstra isso significa aquilo, que representavam muitas coisas e conheciam suas marcas. E muito importante que essa marcas que os artesãos indígenas deixam em seu trabalho e essas marcas continuam nos trançados”.

No terceiro áudio (2’12”), Natalino comenta sobre as dificuldades na hora de levar a produção para a cidade e sobre as vendas dos artesanatos de cada uma das famílias do Ivaí e também das demais famílias Kaingang. “Quando as famílias saem para vender, eles enfrentam muitas políticas, por exemplo: governos que dificultam quando os indígenas vão para a cidade. Lá na cidade grande, muitas vezes as pessoas oferecem local para abrigo, digamos da prefeitura, falam que os indígenas não podem conviver com a gente da cidade e isso mostra que falta saída, as pessoas ficam contra você”. João Natalino, afirma que sempre existe uma saída “... que é desse jeito, por que os indígenas demonstram sua cultura. Na falta de diálogo, quando as pessoas ficam contra você..., mas é triste as pessoas falarem que os indígenas não dialogam”.

Em uma das reuniões remotas no grupo de extensão, no mês de janeiro de 2021 o professor João Natalino Pantu argumentou que: “A gente vê aos redores das nossas aldeias as fábricas, que é uma forma de degradação da natureza, não é só eu que vejo. É uma tristeza essa degradação, e logo vem em nossos pensamentos. Como vai ficar o futuro das nossas aldeias se continuar com essa degradação? Há muito tempo na nossa comunidade havia muito alimentos. Como o peixe, o rio era cheio de peixe. Eu pensei: vai chegar uma hora que vai acabar os peixes e isso já aconteceu. Mas estamos como essa parceria, que vamos deixando por

escrito: a situação atual de nossa terra indígena e isso é importante para divulgar a devastação do lugar onde vivemos. Acho muito importante essas trocas de ideias, é bom, demais.”

Em um áudio registrado em 03/02/2021, João Natalino Pantu informou em conversa com Tadeu dos Santos pelo aplicativo *whatsapp* sobre algumas palavras que os Kaingang utilizam e trazem sentido diferente do usual: artesão, artesanista e arte. Na conversa comenta-se sobre a importância de relembrar os conhecimentos ancestrais do povo Kaingang e que a terra indígena Ivaí possui uma expressão própria para sua expressão que vem das mãos que criam os trançados aplicados às marcas na cestaria. A palavra artesanista, inventada pelos Kaingang do Ivaí, mistura as palavras arte e artesão, o que revela, segundo Pantu: “O *shinui* (bonito) dos artesanistas do Ivaí”.

No mesmo diálogo, João Natalino grava um áudio em três momentos de fala: no primeiro áudio (17’9”) ele narra sobre o tingimento da taquara utilizada na cestaria. Ele explica que a cor vermelha é feita com uso de *penu va pé* (*arribadea chica*). Ela comenta também sobre seu manejo para se extrair a cor preta, além de informações sobre a dança no ritual *Kikikoi* e as experiências em Maringá, quando ficam hospedados na Associação Indigenista – ASSINDI.

Nas conversas com João Natalino Pantu ele etnografa as histórias de um parente chamado Pedro Vãfe Tiburcio. Ele nasceu no Ivaí em 27 de outubro de 1944 e fala sobre as cores que os antigos indígenas faziam para usar nos seus artesanatos, mencionado uma cor que sempre usavam a partir da planta *penu va pé* que produz as cores **vermelha e preta**. Ele explica que era preciso levar a taquara tingida com a planta até o rio e lá procurar um lugar que tem **barro oré**. “Faz, um buraco e coloca o material, as taquaras desfiadas no buraco e cobre com barro, deixan-

do enterrado por três dias, aí tira e lava no rio e a taquara fica preta”.

No áudio de João Natalino (3'53”), gravado às 12:59 do dia 25 de fevereiro de 2021, ele fala sobre a dança do *Kiki koi*. Ele conta sobre a fala que registrou de Pedro Tibúrcio, que acompanhou, recebeu durante muitos anos os ensinamentos de seu pai. Para o professor indígena essas histórias são muito interessantes para que os professores indígenas possam utilizar na escola. Não iremos aqui apresentar os conteúdos porque não têm uma relação direta com o tema do artigo, mas é importante destacar o relato de João Natalino sobre a utilização de sua pesquisa etnográfica: “Sobre os relatos que fiz desse senhor (Pedro Tibúrcio), nunca tinha encaixado no meu conteúdo, por que seguia livro da SEED (...) eu fico feliz também por ter trazido essas questões sobre os indígenas nas minhas aulas.

Em fevereiro de 2021, no áudio de WhatsApp (6'23”) João Natalino apresenta sua autoetnografia. *Vég Kóng* é seu nome indígena. Nascido na aldeia na terra indígena Ivaí, município de Manoel Ribas, seu pai é indígena Kaingang, nascido no Ivaí também e segundo seu relato sua mãe é mestiça. Na infância João Natalino relata que sofria muito. Era uma família de sete irmãos, três mulheres e quatro homens. Trabalhava bastante e a escolaridade era bem fraca na época. Ele narra que existia muita dificuldade nas famílias porque faltavam roupas, às vezes faltavam alimentos, as famílias não tinham condição de sobreviver com tranquilidade. “A gente trabalhava na lavoura, os pais não tinham conhecimento, por que nada era garantido”.

João Natalino explica que passava muita dificuldade na época, era esforçado no estudo e o pai falava disso, perguntava se ia trabalhar na lavoura, dizendo para deixar de lado seus estudos. Ele conta que ficava triste, não pelo fato de trabalhar na lavoura, mas porque gostava de

estudar, mesmo com dificuldade ia para escola para estudar, e na época o professor de língua Kaingang foi uma figura importante para ele. Esse professor, chamado Leoncio sempre incentivava os estudos sobre a cultura Kaingang e João Natalino, gostava de estudar sobre esses conteúdos. Um dia o professor Leoncio disse que ele poderia ser professor da língua Kaingang: “Para que essa cultura seja permanente, seja levada adiante como era com os conteúdos que os professores trabalhavam comigo. A gente sabe que para ter uma profissão enfrentamos muita dificuldade, coisas graves, saúde (...) às vezes enfrentando sol e chuva, a gente enfrenta, para ter profissão. Tudo que falo é difícil, mas as pessoas têm que gostar também, como é o meu caso que estou fazendo curso de formação docente. Como estou gostando, me esforço para saber mais sobre essa questão da cultura”.

João Natalino narra também os momentos que vinha com sua família para a cidade no áudio gravado no dia 25 de fevereiro de 2021. Ele conta que gostava de sair: “Ir para cidade e também de vender e meus artesanatos, eu e minha esposa, sempre viajava para o lado de Maringá, entre 2005 e 2010, a gente ia para cidade Maringá e isso (...), a gente arrisca vida, mas tem umas pessoas que nos observavam na cidade. Também há projetos que nos acolhem e um desses projetos é a casa de acolhimento na ASSINDI – Maringá. Em 2000 o grupo da ASSINDI fundou a associação depois de ver que os artesãos Kaingang dormiam na rua, para poder vender seus artesanatos na cidade. Eles perceberam que os artesãos estavam trabalhando, ganhado seu pão de cada dia, sustentando suas famílias e isso dava valor. Vendo isso fizeram projetos, que até hoje está firme e forte a ASSINDI – Maringá. Ainda hoje as pessoas que vão para Maringá vender seus artesanatos ficam naquelas casas lá na associação.

As famílias não ficam mais em risco e quando vão para Maringá já não dormem na rua. Agora tem as casas de acolhimento, tem lugar para as crianças lanchar, tem luz água, as famílias não correm mais risco e isso é muito bom”.

**As cestarias Kaingang do povo do Ivaí no objeto/artigo: palavra / trama / pintura / pesquisa**

Em um exercício de pesquisa, que consiste na retomada de saberes que foram em grande parte esquecidos, nossa ação se deu pelas intervenções sobre as práticas cotidianas indígenas que impactaram em rupturas e provocaram silenciamentos. Destes silenciamentos restam os fragmentos de memórias que permitem conectar os períodos que margeiam o protagonismo das gerações passadas em resistências da identidade Kaingang no processo de transformação na atualidade.

Com relação aos processos criativos na pintura coletiva sobre o cesto Kaingang (figura 2), este estudo utiliza-se da metodologia em poéticas visuais (REY, 1996). Nela, teoria e prática entrelaçam-se para instaurar discursos e reflexões concernentes à experiência proporcionada pelo projeto proposto. A construção dessa pintura e também escrita cocriativa acontece nessas aberturas entre linguagem e escuta, que permite traduções dos múltiplos sinais que convergem nessa etnohistória.

Assim sendo, foi possível refletir em torno de como se concebe uma prática artística colaborativa vinculada a grupos e comunidades específicas e, desse modo, problematizar o termo “colaboração em arte”, partindo de referências práticas e teóricas do contexto da arte contemporânea.

Sobre aproximações das práticas cesteiras e as relações sociais que derivam dessas operações que envolvem criatividade e também processos colaborativos, utilizamos os estudos de

Grant H. Kester (2006). O autor reflete sobre os processos colaborativos no campo da arte e, no contexto das artes indígenas, observamos que não existem relações para separá-la dos demais estudos sobre arte, pois é importante que se afirmem em seus espaços de trânsito.

Ainda que as artes indígenas tenham ganhado espaço no sistema das artes na contemporaneidade, deve-se ressaltar que isso se deve à provocação por parte de artistas indígenas, que vêm rompendo com a inércia e supremacia dos padrões estéticos eurocêntricos. A crescente visibilidade das produções indígenas na atualidade passa a ser percebida por outras perspectivas, que questionam o fato de que a arte indígena ficou presa sobre um critério duvidoso que lhe atribui características de artefato ou artesanato. As criações indígenas que vêm conquistando espaços na contemporaneidade trazem um novo alento para a estagnação da arte brasileira, impregnada de identidades outras, sempre ocultando as identidades indígenas e afro brasileiras de seu DNA.

Esse novo alento nos permite respirar e respirar é o mesmo que sentir o mundo dentro da gente, o vento encanado, do ar que enche nossos pulmões, e dele pode ser até o sopro de nossa vitalidade. O sopro de vida na oralidade, que os códigos vão ganhando forma e com a palavra, surge a ponte para compreensão do sentido. Palavra que nomeia o que gera sentido, palavra surge desse sopro de vento que vibra de dentro e que também pode ferir nossa sensibilidade.

A palavra também é registro, propriedade de quem a cunha, de quem a faz proliferar aos quatro ventos, vira matéria de quem as verbaliza. Marca um tempo, cria rastro, converte em escritas um desenho, uma linguagem para os olhos, seguir os conceitos. Palavras agora são legítimas e podem até mesmo causar temor,

palavra engana. Influencia uma ordem e condiciona ao poder. Palavras podem ser de propriedade, hierarquia, status que delimita fronteiras, palavras que têm lugar e do lado de fora é subjugada, mas podemos dizer que essas palavras, escritas que pintamos no cesto, não foram ouvidas pelo vento e espalhadas nas paisagens, que só os nossos sentidos souberam ler.

Trouxe a palavra para dizer que em co/criação elas são a costura e dela permitiu-se compreender que, em projetos artísticos colaborativos (Figuras 3 e 4), a abertura do trabalho ao outro instaura-se desde o princípio das diversidades de experiências que são postas como contribuição para dar forma e gerar novas percepções. Nessa perspectiva, fortalecem-se os aspectos em torno da ética, os quais redefinem o papel do artista, que atua agora como mediador, ao ceder a autonomia do fazer artístico.

Também foi possível revelar as características transdisciplinares dessas práticas colaborativas em arte bem como destacar o importante papel dos encontros, diálogos e trocas, instaurando uma dinâmica recíproca e efetivamente compartilhada.

Nas trocas e diálogos no processo de criação da pintura sobre um velho cesto Kaingang, as palavras são para qualquer parte traduzíveis e agencia uma multiplicidade de sistemas. A palavra pintada é como uma instituição, tem protagonismo e ela deve dialogar com a sociedade indígena. Esta vai perceber essa ruptura que reolocou e ganhou visibilidade pela ação política e poética no processo de insistir na linguagem na resistência discursiva e reexistindo com as práticas do fazer milenar, aceitar do verbo que virou matéria, arte milenar um exercício que ressoar na contemporaneidade.

Nossos limites que vão além das fronteiras demarcadas, de nossos limites de sonhar os territórios, são dimensões da subjetividade, uma

poesia da habilidade para manifestar a visualidade em suas múltiplas linguagens.

Tadeu dos Santos manifesta também sobre suas palavras pintadas que: “Realizo pesquisa, desenvolvo ação de denúncia, minha forma de manifestar é no objeto. Nele crio minha escrita para marcar e pontuar as questões que são necessárias no contexto social político ambiental e principalmente dos direitos e da cultura”.

O processo social que transforma e que cria muros para esconder seu processo de exclusão é problematizado nos diálogos e criações de Tadeu e João Natalino, que expressam que o próprio sistema de crença e o estatuto de realidade afirma-se na repetição. Como a repetição no sentido midiático, que muda o silêncio das práticas ao modo que se vê o que crê: o sistema capitalista, a mercadoria os valores de oferta e procura o ciclo canibal sobre o que se produz enquanto matéria. Mas existem produções que seguem sua lógica própria, mesmo que absorvidas e ressignificadas pelo sistema, buscam corromper sua lógica, o que diferencia são as ancoragens de um passado, que permite continuar buscando suas trilhas que são formadas e deixadas pelos ancestrais.

A contribuição cultural que a sociedade indígena alcança são suas expressões no sentido de arte, na palavra e em objetos que permitem converter sentidos. As artes indígenas são formas para criar pontes, para que as transformações na sociedade permitam a existência de relações diversas e a valorização das singularidades de cada grupo étnico. Em nossa criação, palavra/trama/pintura/pesquisa, para além do cesto pintado e deste artigo, esperamos que as fronteiras sejam livres, para que possamos florescer como viventes da terra que nos sustenta em nossa jornada humana.



## Referências

AMBROSETTI, Juan Bautista. Los Indios Caingú del Alto Paraná (Misiones). **Boletín del Instituto geográfico argentino**. t. 15 pp. 661 – 744. Buenos Aires. 1894b.

CASTRO, Paulo Afonso de Souza. **Angelo Kretã**. Acesso em: 04/07/2021. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-angelo-kreta/>

CORRÊA, M. P. **Dicionário das Plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Ministério da Agricultura, IBDF, vol. 1, 1984.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 A

Ellis, C. Heartful Autoethnography. **Qualitative Health Research**, Vol. 9, n. 5, 1999.

FERNANDES, José Loureiro. **Os Caingangues de Palmas**. Arquivos do Museu Paranaense. Curitiba, v.

l, p. 161-229, 1941.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno videobrasil**, n. 2, 2006. Disponível em: [http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration\\_art\\_and\\_subcultures.pdf](http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration_art_and_subcultures.pdf). Acesso em: 16 jun. 2021.

KESTER, Grant H. **The one and the many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Published, 2011.

MABILDE, Pierre F. A. Booth. **Apontamentos sobre os indígenas selvagens da nação Coroados dos matos da província do Rio Grande do Sul: 1836-1866**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

MOTA, L. T.; NOVAK, É. D. S. **Os Kaingang do vale do rio Ivai: história e relações interculturais**. Maringá: Eduem, 2008.

Figuras 3 e 4. Cestarias Kaingang com pinturas. Fonte: acervo do autor (2020)

MOTA, Lucio Tadeu; NOELLI, Francisco Silva; TOMMASINO, Kimiye (Orgs.). **Uri e Waxi: estudos interdisciplinares dos Kaingang**. Londrina: UEL, 2000.

SÁ, Karina Lane Viane Ramalho de. **A flórua vascular da reserva indígena São Jerônimo. São Jerônimo da Serra** – Paraná: subsídios para conservação da vegetação / Karina Lane Viane Ramalho de Sá. - Campinas, SP: [s.n.], 2004.

OLIVEIRA, Juliana Terezinha de Oliveira & Fernandes Marcos Roberto. **O Artesanato Kaingang Na T.I. Xapecó (TCC) UFSC**, Florianópolis-SC 2014 disponível em <http://licenciaturaindigena.ufsc.br/files/2015/04/Juliana-Oliveira-e-Marcos-Roberto.pdf> acesso 16/01/2021

SANTOS.Tadeu dos. **Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da Terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. (dissertação de mestrado) UEM- Maringá 2018, p. 237 disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/5347>

SOUZA, S. P. D.; VIEIRA, D. S. (Org.); IASUKI, M. A. R. (Org.); NASCIMENTO, J. M. (Org.); SANTOS, L. S. (Org.); FERRARI, M. A. (Org.); MIAMOTO, N. (Org.); BALIELO, I. (Org.); G. FILHO, A. (Org.). **Arte e Cultura Indígena: Povos Guarani e Kaingang na Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá**. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2013. v. 1. 128p.

SOUZA, S. P. D; RÊKAG, Florêncio (Org.); BARQUEIRO, R. (Org.). **Eg jykre sinvi: nossas belas histórias**. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2014. v. 1. 16p.

TRIGGER, Bruce G. **Ethnohistory: problems and prospects**. *Ethnohistory*, [S.l.], v. 29, n. 1, p.1-19, winter, 1982.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**, 12ª edição, São Paulo: Cortez, 2003.

TOMMASINO, Kimiye; ALMEIDA, Ledson Kurtz de. **Territórios e Territorialidades Kaingang: A Reinvenção dos espaços e das formas de sobrevivência após a conquista**. Mediações. Londrina, V. 19, n.2, p. 27, 2014

VEIGA, Juracilda. Revisão Bibliográfica Crítica So-

bre Organização Social. Cadernos do CEON, Chapecô, SC, v. 6. n.8, 1992.

VEIGA, J. **Cosmologia e práticas rituais kaingang**. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

### João Natalino Pantu

Professor Kaingang Vég Kóng, João Natalino Pantu. Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot - Terra Indígena Ivaí (PR).

### Tadeu dos Santos

Professor no curso de Artes Visuais (UEM), e coordenador adjunto do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM). Doutorando em História (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.

### Sheilla Patrícia Dias de Souza

Professora no curso de Artes Visuais (UEM), coordenadora do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.